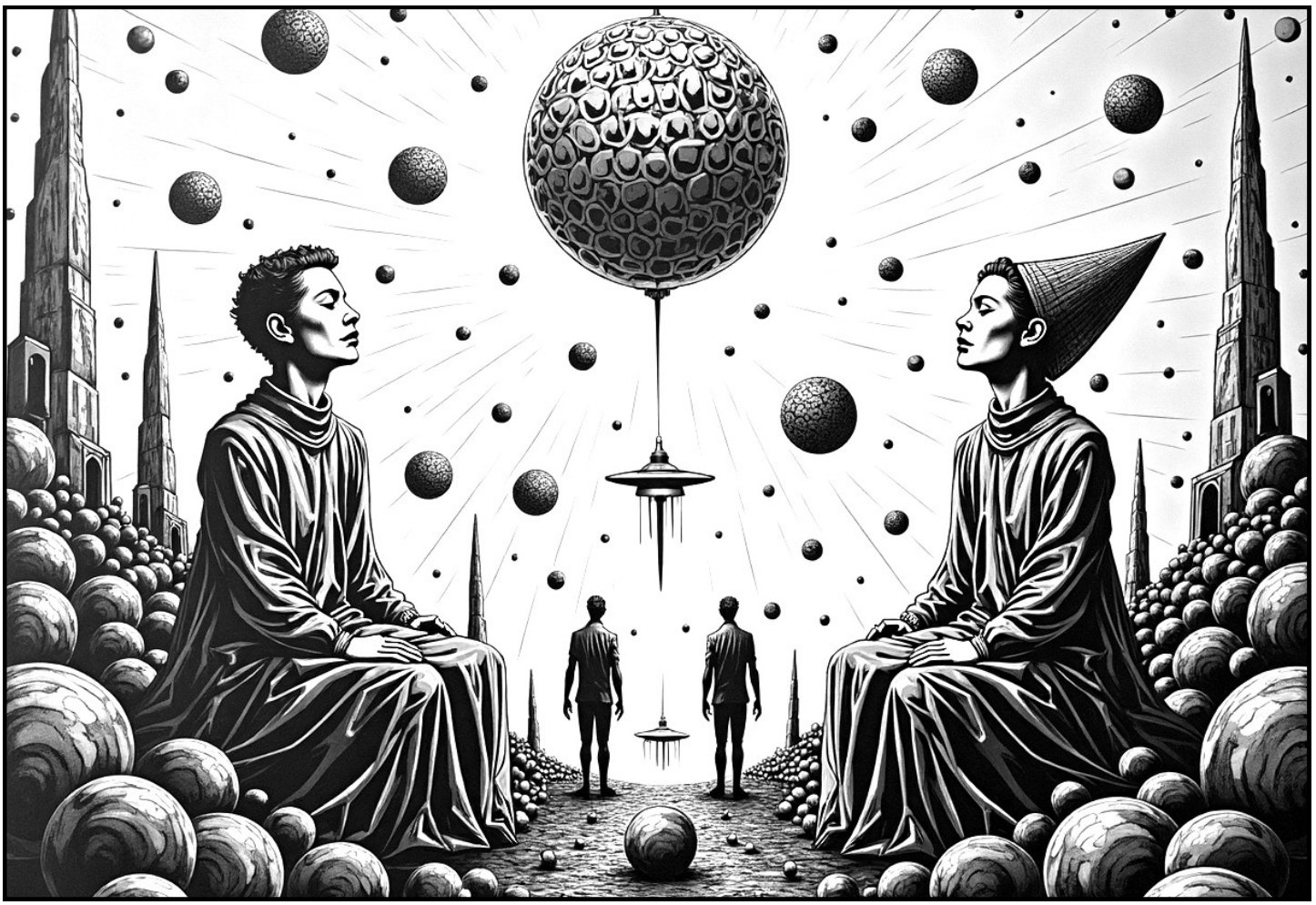
# MEDUSA

**RIVISTA AUTOPRODOTTA DI MUSICA, CULTURA, ARTE**
**ANNO 2026 - NUMERO 0**



**CODEX SERAPHINIANUS**
**IL LIBRO INDECIFRABILE**

**...**

**MIKE OLDFIELD**
**LA CRISI PERFETTA**

**...**

**POESIE**
**MEDUSA II**

**IL CONSENSO BIOLOGICO**
**DI ROGER DEAN**

**...**

**DAVID CRONENBERG**
**E I CRIMINI CORPOREI**

**...**

**DIGITAL ART**
**ATMOSPHERE**

## EDITORIALE

**di Marco Grosso**

Nasce Medusa, un progetto editoriale autoprodotto che si affianca ad altre iniziative create da Marco Grosso nel corso degli anni. Un numero zero che propone articoli, riflessioni, punti di vista dell'autore, su temi e argomenti non propriamente "mainstream". La domanda sorge spontanea: perché la scelta del nome "Medusa"? Questo strano animale è innanzitutto considerato immortale, in grado di rigenerare sé stesso all'infinito. Un elemento affascinante che mi ha ispirato e suggestionato. La medusa quindi come simbolo di azione perpetua della cultura e della creatività, instancabilmente vivo e in grado di attraversare il tempo. Poi l'idea della morfologia stessa, una testa, in questo caso il contenitore delle idee e i tentacoli, la diramazione attiva delle varie declinazioni che arte, cinema, narrativa, musica e tanto altro incarnano, quali agenti attivi che abitano il mondo. Non è facile né popolare scrivere di cose che siano diverse dalle solite proposte che circolano in giro, quindi sono sicuro che Medusa non piacerà a tutti. Non ho mai cercato un consenso facile, se devo piegarmi ai gusti e alle aspettative derivanti dalla banalità, preferisco parlare a pochi, più sensibili e affini al mio modo di essere. Ma sinceramente non è questo lo scopo. Forse questo numero pilota resterà l'unico pubblicato, forse ce ne saranno altri. Qualcosa è stato creato ed esiste, non è poco. Chi leggerà queste righe è parte dell'ecosistema: vi chiedo di interagire e di dialogare con me, grazie.

## ISTRUZIONI D'USO

**di Marco Grosso**

Medusa è una rivista autoprodotta che vuole proporre al lettore un punto di vista personale e libero del suo autore, Marco Grosso, su arte, musica, cinema, cultura, esplorando quanto possibile i mondi creativi. Non una sequenza di articoli canonici, quanto un tentativo di guardare in profondità con l'intento di produrre una riflessione più intima in chi legge. Credo fortemente nella diffusione della cosiddetta filosofia "do it yourself", l'autoproduzione totale, che permette la massima libertà di gestione in ogni processo e pubblicazione. Oneri e onori, limiti e possibilità che in epoca digitale la carta stampata può offrire.

. . . . . .

Per suggerimenti, critiche, proposte di collaborazione o distribuzione, sponsorizzazioni, scrivete alla mail sotto.

**nevemicro@gmail.com**

# CODEX SERAPHINIANUS, IL LIBRO CHE NON VUOLE ESSERE DECIFRATO

Mettendo a posto i tanti scaffali di casa mia, una sorta di wunderkammer moderna, da un angolo impolverato, qusi dimenticato, è spuntata la mia copia del Codex Seraphinianus, un tomo molto voluminoso e costoso, comprato in ristampa, che ho sfogliato, letto e riletto tantissime volte, sempre affascinato dai disegni e dall'alfabeto misterioso, ovviamente non capendoci nulla. Originariamente pubblicato nel 1981 da Franco Maria Ricci (il cui labirinto della Masone, il più grande del mondo creato da lui, ha modestamente visto il mio attraversamento), resta insieme al Manoscritto Voynich e al Codex Gigas, il libro più misterioso mai vergato da mano umana. Un volume che meriterebbe di essere custodito in ogni piccola o grande biblioteca personale che ogni famiglia dovrebbe avere in casa. Dunque provo a ribaltare gli stereotipi che si legano a questo libro e non ripetere le solite cose che si leggono su di esso da decenni. C'è un'industria intera, da più di quarant'anni, che lavora gratis per un solo scopo: dimostrare che Luigi Serafini ha mentito. Che dietro quella scrittura a ghirigori curvi, quelle pagine di rinoceronti che contengono altri rinoceronti e amanti che si trasformano in coccodrilli, ci sia un codice vero, una chiave, un messaggio. Serafini lo ha smentito in pubblico più volte, l'ultima nel modo più solenne possibile, con una conferenza alla Society of Bibliophiles di Oxford nell'8 maggio 2009: l'alfabeto del Codex Seraphinianus non trascrive niente. Non c'è niente sotto. E la cosa più interessante di questo libro non è la sua stranezza, di cui si è scritto fino alla nausea, quanto la testardaggine con cui generazioni di lettori si rifiutano di crederci. Partiamo dai fatti. Serafini, architetto romano nato nel 1949, comincia a disegnare nel settembre del 1976, ventisettenne, in una stanza che lui stesso chiama scriptorium, in via Sant'Andrea delle Fratte a Roma. Le prime tavole sono corpi umani ibridati con protesi meccaniche, pinze, ruote di bicicletta, penne stilografiche al posto degli arti. Nessun progetto editoriale, solo visioni da fissare su carta con le matite colorate. Ci lavora per due anni e mezzo, quasi in reclusione volontaria, e alla fine ha più di mille illustrazioni. Sul perché di tutto questo, Serafini ha dato negli anni risposte diverse e ugualmente non verificabil. Gli alieni, tirati in ballo citando Incontri ravvicinati del terzo tipo di Spielberg, oppure una gatta bianca trovata per strada che si accucciava sulle sue gambe mentre disegnava, quasi fosse lei a dettare. Quello che invece ha sempre negato con fermezza è l'origine psichedelica: nel 1971 aveva provato la mescalina durante un viaggio in America, e a distanza di anni liquiderà quei disegni come banali. Per il Codex, dice, il massimo della sostanza concessa è stato un bicchiere di Valpolicella. L'editore lo trova lui, non il contrario. Vede in una vetrina romana un volume della collana "I segni dell'uomo" di Franco Maria Ricci, capisce che è la casa editrice giusta, ritaglia una foto di

Ricci da un giornale e va a Milano senza appuntamento. Aspetta fuori dal suo ufficio un pomeriggio intero senza risultato, il giorno dopo lo intercetta e gli mostra le tavole. Ricci si convince quasi subito. Il Codex esce nel novembre 1981, in due volumi, e sulla copertina il nome dell'autore viene volutamente omesso per aumentare l'alone di mistero. Italo Calvino scrive un saggio di presentazione sul primo numero della rivista FMR, Vittorio Sgarbi cura una mostra di cento tavole originali a Palazzo Grassi, Roland Barthes lo legge in anteprima ancora prima della pubblicazione. Il libro diventa oggetto di culto quasi subito; tra i suoi estimatori nel tempo compaiono anche Fellini e Tim Burton. Formalmente il Codex si presenta come un'enciclopedia, e nella struttura lo è davvero: sezioni dedicate a biologia, botanica, fisica, chimica, e poi una seconda parte su moda, alimentazione, architettura, giochi, storia di una civiltà che non esiste. Un'enciclopedia vera fissa il sapere di un'epoca, gli dà un ordine stabile. Qui no; tutto muta, il meccanico si scambia le morfologie con l'anatomico, il vegetale sposa il merceologico, lo zoologico il minerale. Calvino lo colse meglio di chiunque altro, notando che l'unico elemento che resiste identico a sé stesso in questo mondo di forme intercambiabili è lo scheletro. Franco Maria Ricci accostò il Codex a una precisa genealogia di follie enciclopediche quali la "Naturalis Historia" di Plinio, il "De Rerum Natura" di Lucrezio, fino all'Encyclopédie di Diderot e D'Alembert. È per me corretto, ma manca la parte più affilata: quei testi cercavano di imbrigliare il mondo dentro un ordine razionale, mentre il Codex fa esattamente il contrario. È un'enciclopedia scritta apposta per non poter mai fissare niente, il rovescio dell'ambizione illuminista travestito con i vestiti freddi e algidi dell'illuminismo stesso. Ed è qui che comincia la parte più interessante, per me, quella che i pezzi celebrativi di solito saltano. Fin dagli anni Ottanta, prima ancora di internet, il Codex ha generato una vera comunità di ossessi decisi a craccarlo come fosse un cifrario militare. Nel 1987, su un forum Usenet dedicato alla fantascienza, un gruppo di utenti si scambiava messaggi tecnici su rapporti vocali/consonanti, ipotizzava un sistema di numerazione a base ventuno con simboli che cambiavano ogni ventuno numeri, discuteva se fosse una cifratura per trasposizione su una lingua nota. Uno di loro concludeva, con l'ottimismo ottuso tipico di chi ha appena perso settimane su un problema sbagliato, che chiunque avesse scritto un libro come quello lo avrebbe reso una lingua vera, perché il contrario avrebbe tolto tutto il divertimento. Il caso più istruttivo è quello di Kane Faucher, ricercatore alla Carleton University in Canada, che ha passato più di un decennio a costruire tabelle e matrici per decifrare il Codex dopo averlo trovato in un seminterrato di una biblioteca. Alla fine è arrivato a una conclusione che è quasi una barzelletta involontaria: forse non significa niente, ma il cervello umano, esposto abbastanza a lungo a qualunque sequenza di segni ripetuti, comincia a imporre ordine e ragione dove c'è solo ricorrenza casuale. Non avendo trovato la soluzione, Faucher ha finito per scrivere lui stesso delle pagine ag-

giuntive nello stile del Codex, chiamandole le pagine perdute. Serafini, di fronte a tutto questo, ha sempre risposto con la stessa calma imperturbabile con cui uno svela un trucco di prestigio dopo averlo eseguito alla perfezione: non c'è nessun messaggio scritto da decodificare, ha detto in un'intervista, ci sono altri aspetti, la bellezza, la relazione tra le immagini e la scrittura. In un'altra occasione ha paragonato l'esperienza di lettura al test di Rorschach: ognuno ci proietta quello che vuole vedere. E quando gli hanno chiesto del suo rapporto con il Manoscritto Voynich, l'altro grande testo indecifrabile della storia occidentale, ha risposto senza pietà che lo considera un falso, una montatura architettata per abbindolare l'imperatore Rodolfo II, aggiungendo che l'idea di lingue inventate non è affatto nuova. Parole dure per un collega di scaffale, ma anche una dichiarazione di campo: il Voynich pretende di essere reale e falso, il Codex dichiara fin dall'inizio di essere un gioco, e proprio per questo, dice Serafini, non è una bufala. Qui vale la pena essere chiari, e lo dico da chi maneggia da decenni sistemi ermetici veri, non simulazioni. La differenza tra il Codex e un linguaggio cifrato, che sia la Cabala, un alfabeto magico rinascimentale o una qualunque tradizione esoterica strutturata, è che quei sistemi hanno una grammatica nascosta ma reale: regole che non si vedono a prima vista, ma che esistono, e che chi ha la chiave può applicare con coerenza. Il Codex non nasconde nulla. Non è un testo esoterico nel senso classico, è la parodia stessa del gesto esoterico, che definirei “esotico”. La messa in scena di un mistero costruito apposta per non avere soluzione, un anti cifrario che si limita a somigliare a un cifrario quel tanto che basta per attivare nel lettore il riflesso della caccia al tesoro. Alberto Manguel, l'attuale editore italiano del Codex, ha detto meglio di chiunque altro cosa sta succedendo veramente in questa storia: abbiamo la tendenza a credere che tutto ciò che ci circonda sia un linguaggio segreto, che il paesaggio voglia dirci qualcosa, che le stelle si dispongano in immagini e testi leggibili, che il mondo stesso sia un libro aperto da decifrare, perché è così che ci diamo un senso per sopravvivere. Il vero soggetto del Codex, quarant'anni di tentativi di decodifica falliti, lo dimostrano. È la fame di senso di chi lo legge, esposta e messa a nudo pagina dopo pagina. C'è un'ultima ironia, ed è forse la più feroce di tutte. Un libro costruito per demolire l'ossessione occidentale di catalogare, misurare, tradurre tutto in un sistema stabile, è diventato negli ultimi anni esattamente questo: un prodotto perfettamente catalogato. Oltre settantamila copie vendute dal 1981, ristampe Rizzoli nel 2006, nel 2013 e per il quarantennale, un'edizione ucraina, un tarocco cinese di pessima qualità venduto a venti euro contro i cento dell'originale, quasi duemila post taggati su Instagram con tatuaggi ispirati alle sue tavole, riscoperto dalla generazione Z come oggetto estetico da collezione. Se Serafini avesse voluto o potuto scrivere anche questo epilogo dentro le sue pagine, in quella scrittura che non dice niente, probabilmente sarebbe stato il capitolo più veritiero di tutti e anche il più ironico.

**Marco Grosso**

# MIKE OLDFIELD
# LA CRISI PERFETTA

Guardo la copertina di Crises. Un uomo appoggiato a un parapetto fissa un paesaggio impossibile, cielo verde prato, una luna enorme e innaturale, il mare che si infrange contro una torre solitaria. È un dipinto di Terry Ilott, originariamente creato per un'edizione de “Il Mondo Sommerso” di J.G. Ballard, e Oldfield lo scelse perché vedeva se stesso in quella figura: "Io sono l'uomo nell'angolo, e la torre è la mia musica." C'è qualcosa di profondamente anni Ottanta in quella immagine surreale: colori saturi, un romanticismo fantascientifico, quella tensione tra natura e alienazione che definì il decennio. Il guardiano contempla la torre ma non la raggiunge mai. Aspetta, ora dopo ora, come canta Oldfield stesso nella title track: "the watcher and the tower, waiting hour, by hour."Gli anni Ottanta furono l'epoca delle contraddizioni magnifiche. MTV trasmetteva video ventiquattro ore su ventiquattro, democratizzando l'immagine ma uccidendo il mistero. I synth erano ovunque, dal pop più commerciale alla new wave più sperimentale, promettendo futuri lucenti ma suonando, spesso, come presente alienante. Era possibile essere enormi per una canzone e sparire con la successiva. Le classifiche erano volatili, crudeli, magnifiche nella loro imprevedibilità. "Moonlight Shadow" vendette quattro milioni di copie nel 1983. Passò in ogni radio europea per mesi. Fu la canzone dell'estate in diciassette paesi. Maggie Reilly divenne, per qualche settimana, una delle voci più riconoscibili del continente. E poi? Niente. Il singolo successivo non replicò quel successo. Né quello dopo. Crisis come album vendette decentemente grazie a quel singolo ma sparì dai radar quasi immediatamente. Questa è la maledizione della hit perfetta: ti consuma. Diventi "quello di quella canzone," e ogni cosa che fai dopo esiste nell'ombra di quei quattro minuti e mezzo di grazia commerciale irripetibile. Oldfield lo sapeva bene, Tubular Bells lo aveva già maledetto una volta, quando aveva diciannove anni. Ora, a trenta, Crises lo malediva di nuovo, in modo diverso ma ugualmente totale. "Moonlight Shadow" è ancora ovunque, playlist Spotify "80’s Hits," compilation nei supermercati, colonne sonore di film ambientati in quel decennio dorato e terribile. Ma quanti di quelli che la ascoltano sanno che viene da un album chiamato Crises? Quanti sanno che è preceduta da ventuno minuti di progressive rock claustrofobico che mappa perfettamente ansie esistenziali? Quanti hanno mai sentito parlare di Mike Oldfield oltre a "quello che fece la musica de L'Esorcista"? Il successo negli anni Ottanta aveva questo potere: poteva renderti famoso e invisibile simultaneamente. La canzone diventava gigante, l'artista scompariva dentro di essa. Guardando quella copertina oggi, Oldfield che emerge dall'oscurità con quello sguardo che fissa l'invisibile, realizzi che forse sapeva già. Forse stava cercando di avvertirti: questo album ti darà un hit che tutti conosceran-

no, ma nessuno capirà cosa ti stava costando crearlo. Gli anni Ottanta furono il decennio dove il futuro iniziò ad arrivare ma si rivelò più strano, più freddo, più solitario di quanto qualcuno avesse previsto. Crises è la colonna sonora di quella realizzazione, bella, lucida, perfettamente prodotta, e così profondamente malinconica che fa male ancora oggi. Nel 1973, Mike Oldfield aveva diciannove anni e registrò "Tubular Bells" suonando quasi ogni strumento da solo, costruendo castelli sonori layer per layer, in uno studio di campagna che puzzava di muffa. L'album vendette quindici milioni di copie, divenne colonna sonora de "L'Esorcista", trasformò la Virgin Records da etichetta hippie a impero, e maledisse Oldfield a passare il resto della vita inseguendo o scappando da quella prima, impossibile epifania. Dieci anni dopo, nel 1983, il mondo era cambiato. MTV lanciava video ogni tre minuti. I synth pop dominavano le classifiche, Duran Duran, Human League, Depeche Mode. Il progressive rock era morto, ucciso dal punk e sepolto dalla new wave. Anche i Genesis stavano facendo pop ora. Phil Collins cantava "You Can't Hurry Love" e vendeva milioni. L'epoca delle suite da quaranta minuti era finita. O così sembrava. "Crises" arriva in questo momento come un'astronave che atterra nel pianeta sbagliato al momento sbagliato. È un album che non sa cosa vuole essere, troppo sperimentale per il pop, troppo commerciale per i puristi prog, troppo freddo per l'era MTV, troppo ambizioso per essere ignorato. È l'album dove Oldfield cerca di riconciliare l'inconciliabile: restare se stesso mentre il mondo vuole qualcos'altro. Quarant'anni dopo, "Crises" rimane l'album più divisivo e incompreso della sua carriera. E forse proprio per questo, il più affascinante. L'album apre con ventuno minuti che nel 1983 erano un atto di sabotaggio commerciale. La radio voleva quattro minuti. Oldfield ne dà ventuno. Ma questi non sono i ventuno minuti di "Tubular Bells", quella aveva l'innocenza di qualcuno che scopre cosa può fare. Questa è la mappa di qualcuno che sa esattamente dove sta andando e ha scelto deliberatamente di andare nel posto più oscuro possibile. Il pezzo inizia con un battito, qualcosa tra un cuore e una macchina, e questo già dice tutto. Oldfield nel 1983 stava lavorando ossessivamente con il Fairlight CMI, quel computer synth sampler che costava quanto una casa e che prometteva di rivoluzionare la musica. In un certo senso lo fece: per la prima volta, potevi campionare qualsiasi suono, una voce, un vetro che si rompe, un'orchestra, e suonarlo da una tastiera. Era magia tecnologica. Era anche isolamento totale. Costruì uno studio privato, “The Beacon”, dove poteva lavorare completamente da solo, registrando traccia dopo traccia senza mai dover parlare con un altro essere umano. "Crises" è il suono di quella solitudine, pattern che si ripetono ossessivamente, melodie che girano in cerchio senza trovare uscita, una precisione che rasenta il maniacale. Ma c'è anche bellezza, quella strana che emerge solo quando qualcosa è leggermente sbagliato. A tre minuti entra una chitarra che suona attraverso così tanto riverbero digitale che ogni nota continua a echeggiare per otto secondi. È

come ascoltare qualcuno suonare dentro una cattedrale che sta lentamente riempiendosi d'acqua, c'è urgenza, ma anche resa all'inevitabile. Poi arriva Maggie Reilly con quella voce che sembra venire da un'altra epoca. Non canta parole, non veramente, canta sillabe che diventano incantesimo: "Crisis, crisis, you can't get away..." È un mantra, un loop psichico. Reilly era una cantante folk scozzese che Oldfield scoprì quasi per caso, e la sua voce ha quella qualità eterea che rende "Crises" meno un pezzo prog e più una trasmissione da qualche dimensione parallela dove il folk celtico ha incontrato i computer senzienti. Il pezzo si trasforma continuamente. A metà c'è una sezione dove tutto si svuota, rimane solo un piano elettrico che suona accordi sospesi, accordi che implicano una risoluzione che non arriva mai. È tortura musicale nel senso migliore: il tuo orecchio vuole disperatamente che la progressione vada in un posto sicuro, ma Oldfield continua a negarti quella soddisfazione. Ti tiene lì, appeso, per minuti interi. Quando la batteria ritorna, suonata da Simon Phillips, uno dei migliori session drummer degli anni '80, non porta sollievo ma intensificazione. Phillips suona come se stesse combattendo contro il tempo invece che seguirlo, creando una tensione che non si risolve mai completamente. Oldfield gli disse di suonare come se stesse "lottando per rimanere a galla." Si sente. Verso la fine c'è un assolo di chitarra che è pura emozione compressa, ogni nota sembra strappata fuori invece che suonata, distorta fino a diventare quasi dolorosa. E poi tutto si dissolve. Non c'è un vero finale, solo un lento collasso in rumore bianco. Come se Oldfield avesse semplicemente smesso di combattere e lasciato che la musica morisse da sola. Nel contesto del 1983, "Crises" era un anacronismo, troppo lungo, troppo oscuro, troppo prog per un'epoca che aveva deciso che il prog era morto. Ma ascoltato oggi, suona profetico. Quella sensazione di ansia crescente, di sistemi che si guastano, di pattern che si ripetono ossessivamente senza portare da nessuna parte, è esattamente come ci sentiamo adesso, quarant'anni dopo, solo che ora abbiamo nomi per queste cose: burnout, doomscrolling, crisi climatica, l'ansietà dell'età digitale. Oldfield stava mappando territori psichici che il resto del mondo non aveva ancora raggiunto. E poi, dopo infiniti minuti di oscurità claustrofobica, arriva questo: quattro minuti e mezzo di quello che sembra essere, impossibilmente, una canzone pop perfetta. "Moonlight Shadow" vendette quattro milioni di copie. Fu top 5 in tutta Europa. Passò in radio ogni tre ore per mesi. I puristi prog la odiarono. "Oldfield si è venduto," dissero. "È diventato commerciale." Ma la verità è più strana. "Moonlight Shadow" è commerciale come un cavallo di Troia è un regalo. Sembra una ballad innocente, Maggie Reilly che canta di ombre e luce lunare con quella voce angelica, ma sotto quella superficie c'è qualcosa di profondamente inquietante. La canzone è basata, così dice la leggenda mai completamente confermata, sull'assassinio di John Lennon. Oldfield stava processando quell'evento attraverso metafora e distanza, trasformando violenza urbana in fairytale gotica. "Carried away by a moonlight

Sang a song of sorrow and grieving..." Non è allegra. È una canzone di lutto mascherata da singolo radio-friendly. Musicalmente, è costruita su fondamenta semplicissime, un linea di basso di otto note che si ripete senza variazione per l'intera canzone. Ma Oldfield registra quel basso attraverso compressori e EQ che gli danno una qualità fluttuante, quasi onirica. La batteria è una drum machine, scandaloso nel 1983 per qualcuno che veniva dal prog, ma Oldfield la usa perché vuole precisione robotica, vuole che il groove sia inflessibile come un orologio, come il destino. Il Fairlight fornisce tutto il resto, strings sintetiche, cori campionati, quegli hits percussivi che punteggiano il chorus. Oldfield aveva registrato il proprio coro in una chiesa, poi aveva campionato quelle voci nel Fairlight, pitchandole e stretchandole fino a renderle quasi ma non completamente umane. Il risultato sono voci-fantasma che cantano dietro Reilly, come spiriti intrappolati in una macchina. La produzione è perfetta, ogni elemento è posizionato con precisione millimetrica nel mix. È l'opposto di "Tubular Bells", dove tutto sanguinava insieme in gloriosa confusione organica. Qui, ogni suono esiste in isolamento sterile. È bellissimo, ma è anche freddo. Come guardare fiori preservati in resina, perfetti ma morti. "Moonlight Shadow" divenne un hits nonostante se stessa. Il pubblico sentì la melodia orecchiabile e ignorò l'oscurità sottostante. MTV trasmise il video, Oldfield su una spiaggia notturna, tutto molto romantico, senza capire che la canzone parlava di morte. Fu un malinteso perfetto: Oldfield ottenne il suo successo commerciale, ma a quale costo? Aveva costruito una canzone così perfettamente commerciale che nessuno notò quanto fosse strana. Oggi, "Moonlight Shadow" è quella canzone che tutti conoscono ma nessuno ricorda chi l'ha fatta. È diventata una di quelle hit degli anni '80 che passano nei supermercati, in radio nostalgia, alle feste. Decontestualizzata, svuotata di significato, ridotta a pure frequenze piacevoli. Forse è questo che Oldfield temeva quando la scrisse, che il successo stesso fosse una forma di morte, che diventare popolare significasse essere fraintesi così completamente da cessare di esistere. Jon Anderson degli Yes canta su questo pezzo. La voce più riconoscibile del progressive rock dopo Peter Gabriel. La sua presenza dovrebbe essere una celebrazione, il vecchio prog che incontra il nuovo, ma invece è inquietante. Perché Anderson qui non suona come Anderson. Suona come qualcuno che sta cercando di ricordare come essere Jon Anderson e non ci riesce del tutto. Oldfield costruisce la canzone intorno a cori campionati, voci registrate in chiesa, processate attraverso il Fairlight fino a diventare texture più che melodie. Anderson canta sopra questi fantasmi digitali, la sua voce multi tracciata e armonizzata fino a perdere individualità. Il testo parla di montagne, di luoghi alti dove l'aria è troppo sottile per respirare, metafora perfetta per quello che Oldfield stava vivendo, quella vertigine del successo che ti porta così in alto che inizi a soffocare. Nel contesto del 1983, "In High Places" doveva essere una mossa per compiacere i fan prog. Ma il risultato è più alieno che celebrativo. Anderson

stesso disse anni dopo che le session furono "surreali", Oldfield che lavorava principalmente di notte, comunicando più attraverso note scritte che conversazioni, ossessionato da dettagli tecnici che Anderson non capiva e non era sicuro importassero. È un pezzo bellissimo, a modo suo. Ma quella bellezza è glaciale, distante. Come guardare montagne attraverso vetro spesso, magnifiche ma irraggiungibili. Se "Moonlight Shadow" fu un incidente commerciale, "Foreign Affair" è un calcolo deliberato. Oldfield sta provando consciamente a scrivere un altro hit, e quasi, quasi, ci riesce. La canzone ha tutto: melodia immediata, agganci memorabili, struttura verso chorus classica. Maggie Reilly canta di una relazione complicata con quella sua voce che trasforma anche i cliché in qualcosa di sincero. È come se Oldfield non riuscisse a fare pop puro nemmeno quando ci prova. La sua mente compositiva, addestrata su progressioni complesse e strutture labirintiche, continua a sabotare la semplicità che il pop richiede. Il risultato è una canzone che sembra familiare ma suona sbagliata, come un viso familiare visto in uno specchio deformante. "Foreign Affair" non divenne una hit. Probabilmente perché era troppo strana per essere veramente pop, troppo pop per essere abbracciata dai fan prog. Cadde in quella terra di nessuno che "Crises" come album abita, non abbastanza una cosa, troppo l'altra, mai completamente a casa da nessuna parte. L'album chiude con un richiamo al passato. "Taurus" era un brano strumentale su "Ommadawn" tutto chitarre acustiche e percussioni organiche. "Taurus 3" dovrebbe essere una continuazione, ma ascoltato nel contesto di "Crisis", suona come nostalgia per un mondo che non esiste più. Oldfield suona le chitarre acustiche, ma le registra con una precisione clinica che rimuove tutto il calore. È bello, tecnicamente perfetto, ma ha perso qualcosa, quella sensazione di sedere in una stanza con qualcuno che suona per te. C'è una sezione dove entra il Fairlight, suonando sample di percussioni etniche, djembe africani, tabla indiani, tutti registrati perfettamente, tutti sterili. Oldfield nel 1975 avrebbe usato strumenti reali, li avrebbe registrati con microfoni economici in studi con personalità. Qui, tutto è mediato attraverso la tecnologia. È l'equivalente musicale di mangiare cibo sintetico che ha tutti i nutrienti ma nessun sapore. "Taurus 3" dura sei minuti e finisce con un fade, non una risoluzione ma una dissolvenza, come se Oldfield avesse semplicemente smesso di suonare e lasciato che le macchine continuassero senza di lui per qualche secondo prima di spegnersi. È un finale strano, inconcludente, perfettamente appropriato per un album che non ha mai saputo dove stava andando. "Crises" vendette decentemente grazie a "Moonlight Shadow," ma venne ignorato dalla critica e dimenticato dai fan. Non è mai stato ristampato con la reverenza data a "Tubular Bells" o "Ommadawn". Oldfield stesso raramente ne parla nelle interviste. È come se tutti, incluso lui, avessero deciso che era meglio fingere che non fosse mai successo. Ma gli album dimenticati hanno strani modi di persistere. "Crises" è diventato negli anni un culto per un certo tipo di ascoltatore, quelli

interessati alla musica degli anni '80 nel suo momento più strano, quando vecchie estetiche collidevano con nuove tecnologie e nessuno sapeva ancora cosa funzionava. È un album di transizione, e le transizioni sono sempre affascinanti proprio perché non appartengono completamente a nessun'epoca. Io personalmente lo adoro, lo amo visceralmente. Ascoltato oggi, lontano dal contesto del 1983, "Crises" suona profetico in modi che Oldfield non avrebbe potuto intendere. Quella sensazione di ansietà meccanica, di essere intrappolati in loop digitali, di tecnologia che promette connessione ma consegna isolamento, è esattamente l'esperienza contemporanea. Stava mappando quella sensazione nel 1983, quando il mondo digitale era appena iniziato. La domanda che "Crises" pone, e non risponde mai, è questa: cosa succede quando un artista costruito su spontaneità organica abbraccia la precisione digitale? Qualcosa si perde? Qualcosa si guadagna? O semplicemente cambia in modi che non possiamo ancora valutare perché siamo troppo vicini? Mike dopo "Crises" avrebbe creato album più accessibili ("Discovery", "Earth Moving"), poi sarebbe tornato a suite lunghe ("Amarok", "Tubular Bells II"), poi avrebbe sperimentato con l'ambient ("The Songs of Distant Earth"). Ma "Crises" rimane il momento dove tutte le contraddizioni sono più visibili, più crude, più oneste. Una macchina rotta, ammaccata, con la carrozzeria danneggiata. Ma con un motore scattante e la promessa che, pur scassata, ti avrebbe portato in giro facendoti divertire e muovendo la chioma al vento. **Marco Grosso**

## MEDUSA II

### CORRENTE ELLITTICA

Una spirale gassosa percorre la soglia.

Raccoglie impulsi, li diffonde in sfere irregolari.

Ogni orbita vibra per inerzia affettiva.

La gravità finge di dormire, poi cambia asse.

L'equilibrio si nutre di differenze.

Tutto procede per ritardo armonico, come se l'universo respirasse di sbieco.

### CIFRA ATMOSFERICA

Il cielo è una formula instabile.

Le molecole trascrivono il moto con gesti diagonali.

Un codice di vapore si arriccia nell'altitudine.

L'aria trattiene ciò che non vuole cadere.

In basso, il tempo ruota come un nastro magnetico.

Ogni rotazione rilascia un suono che non ha sorgente.

# IL CONSENSO BIOLOGICO DI ROGER DEAN

Il pollice di Roger Dean tremò alle 9:47 di un lunedì mattina, nel bel mezzo di una riunione sul budget trimestrale che non interessava a nessuno. Fu un piccolo spasmo, una contrazione involontaria che durò forse mezzo secondo e Roger lo ignorò come si ignora un tic nervoso. Stress, pensò. Troppe ore al computer. Troppo caffè, troppo poco sonno. Ma il pollice tremò di nuovo. E questa volta, Roger sentì qualcosa. Non dolore. Non fastidio. Qualcos'altro. Un pensiero. Un pensiero che non era il suo. Il polsino è troppo stretto. Roger fissò la propria mano come se appartenesse a un estraneo. La camicia, quella camicia blu che aveva indossato centinaia di volte, aveva il polsino abbottonato normalmente. Non era troppo stretto. Non lo era mai stato. Eppure il pensiero persisteva. E veniva dal pollice. Nei giorni successivi, i sintomi peggiorarono. Non erano solo spasmi, anche se c'erano anche quelli, momenti in cui una parte del corpo decideva di muoversi senza il suo permesso. Erano pensieri. Opinioni. Desideri. Fame, insisteva lo stomaco durante una riunione. Salame. DEVE essere salame. Ma la lingua reagiva con disgusto. Troppo salato. Preferisco dolce. Peso eccessivo, si lamentava il femore mentre Roger saliva le scale. Ridurre carico. Redistribuire massa. Ossigeno insufficiente, protestavano i polmoni. Aumentare frequenza respiratoria. Assolutamente no, ribatteva il cuore. Ritmo ottimale già raggiunto. Non modificare. Era come avere un comitato dentro di sé. Un comitato che non andava d'accordo su niente. Roger si fermò nel mezzo del corridoio dell'ufficio, gli occhi spalancati, il respiro che accelerava nonostante le proteste del cuore. Una collega, Sandra, marketing, terzo piano, lo guardò con preoccupazione. "Signor Dean? Sta bene?" Roger aprì la bocca per rispondere, ma la lingua aveva altre idee. "La laringe suggerisce di non parlare," disse, e la voce che uscì non sembrava la sua. "Le corde vocali sono affaticate. Raccomandato silenzio." Sandra lo fissò come se fosse impazzito. Forse lo era. Quella notte, Roger non dormì. Non perché non volesse, il suo cervello, o la parte del cervello che ancora considerava "sua", era esausto, ma perché il corpo non era d'accordo. Le palpebre suggeriscono chiusura, comunicò qualcosa che sembrava provenire dai muscoli facciali. Il sistema nervoso centrale raccomanda prolungamento della veglia, ribatté un'altra voce. Elaborazione dati incompleta. I muscoli dorsali richiedono cambio di posizione, intervenne un terzo partecipante. Decubito laterale sinistro preferito. Obiezione, protestò l'anca destra. Pressione eccessiva in posizione suggerita. Roger giaceva nel suo letto, immobile, ascoltando il dibattito che infuriava dentro di lui. Era come essere intrappolato in una sala riunioni dove tutti parlavano contemporaneamente e nessuno ascoltava. Poi, intorno alle tre del mattino, qualcosa cambiò. Il caos trovò un ritmo. Le voci, quelle dozzine di voci che

si sovrapponevano e contraddicevano, iniziarono a sincronizzarsi. Non a tacere, ma a coordinarsi. Come un'orchestra che smette di accordare gli strumenti e inizia finalmente a suonare. Proposta di compromesso, disse qualcosa che sembrava provenire dal sistema nervoso centrale. Rotazione posturale ogni quarantasette minuti. Accettabile per tutti i sistemi? Silenzio. Poi, una per una, le parti del corpo risposero. Accettabile, disse la colonna vertebrale. Accettabile, confermò l'anca. Con riserva, aggiunse lo stomaco, ma accettabile. Roger sentì il proprio corpo rilassarsi, non per sua volontà, ma per decisione collettiva, e finalmente scivolò nel sonno. Le settimane successive furono un'educazione. Roger imparò che il suo corpo era sempre stato una democrazia. Una democrazia silenziosa, nascosta, che operava sotto la soglia della coscienza, ma una democrazia comunque. Ogni cellula, ogni organo, ogni sistema aveva voce in capitolo. La differenza era che ora poteva sentirli. Imparò che ogni azione era un voto. Alzarsi dal letto la mattina non era una decisione singola, ma il risultato di migliaia di micro-negoziazioni. I muscoli proponevano, le articolazioni obiettavano, il sistema cardiovascolare mediava. Quello che lui percepiva come "volontà" era in realtà il consenso emergente di un comitato biologico. Imparò che il "lui" che aveva sempre creduto di essere, quella voce interiore che considerava la sua identità, era solo uno dei tanti partecipanti. Importante, certo. Influente. Ma non più sovrano di quanto un presidente sia sovrano di una nazione che funziona davvero. E imparò ad ascoltare. La mano sinistra cedette alla destra sulla questione di quale scarpa allacciare prima. Lo stomaco trovò un compromesso con la lingua sul menu del pranzo. Il cuore accettò di rallentare se i polmoni respiravano più profondamente. Era ancora cacofonia, il dibattito non cessava mai completamente, ma ora era una cacofonia produttiva. Una sinfonia di voci diverse che, miracolosamente, producevano armonia. Roger si accorse che era più sano. Il corpo ottimizzava sé stesso meglio di quanto la mente cosciente avesse mai fatto. Le decisioni erano più efficienti, più equilibrate, più rispettose delle esigenze di ogni parte. Quando aveva mal di testa, non prendeva più un'aspirina automaticamente. Ascoltava. Spesso il mal di testa era il cervello che protestava contro la disidratazione, o la tensione muscolare del collo che chiedeva stretching, o gli occhi che reclamavano una pausa dagli schermi. Il corpo sapeva cosa gli serviva. Bastava ascoltare. La vera rivelazione arrivò un pomeriggio al parco. Roger, il collettivo Roger, come aveva iniziato a pensare a sé stesso, si sedette su una panchina e guardò un albero. Una quercia vecchia di forse cent'anni, con un tronco nodoso e rami che si estendevano come braccia verso il cielo. E improvvisamente, lo sentì. Non metaforicamente. Lo sentì davvero. L'albero stava parlando. Non con parole, gli alberi non avevano linguaggio nel senso umano, ma con qualcosa di più fondamentale. Roger percepì milioni di cellule che negoziavano acqua e nutrienti. Foglie che votavano su quale direzione crescere. Radici che discutevano come distribuire le risorse. Un intero parlamento vegetale che operava

in perfetta, lentissima democrazia. L'albero era un altro collettivo. Roger si guardò intorno con nuova consapevolezza. Gli uccelli sui rami. Gli insetti nell'erba. I batteri nel terreno. Persino le pietre, quelle pietre che sembravano così inerti, così morte, vibravano con una sorta di coscienza minerale primitiva. Atomi che votavano su come mantenere la struttura cristallina. Molecole che negoziavano legami chimici. Il mondo intero era vivo. Era sempre stato vivo. Solo che la coscienza umana individuale, quell'illusione dell'"io" singolare che dominava la percezione, aveva impedito di vederlo. Roger si alzò dalla panchina e camminò. Ma non era più Roger che camminava. Era il collettivo Roger, ottanta trilioni di cellule che cooperavano in armonia, che si muoveva attraverso un mondo fatto di altri collettivi. Sentiva ogni forma di vita intorno a lui. Ogni formica era una società di cellule. Ogni filo d'erba era una comunità di cloroplasti che votavano sulla fotosintesi. Ogni nuvola nel cielo era un consenso di molecole d'acqua che avevano deciso, temporaneamente, di stare insieme. E sopra tutto questo, sotto tutto questo, attraverso tutto questo, c'era qualcos'altro. Un consenso più grande. Un voto cosmico che includeva galassie e atomi, buchi neri e neutrini, tutto ciò che esisteva e tutto ciò che non esisteva ancora. L'universo stesso era una democrazia. Una democrazia di dimensioni inimmaginabili, dove ogni particella aveva voce in capitolo e ogni voce contava. Roger. se aveva ancora senso chiamarlo Roger, sorrise. Ogni muscolo facciale era d'accordo sulla gioia. Ogni cellula del suo corpo vibrava all'unisono con qualcosa di molto più grande. La coscienza individuale, realizzò, non era mai nata nel cervello umano. Era sempre stata lì, in ogni cellula, in ogni atomo, in ogni quanto di energia. Era la proprietà fondamentale dell'esistenza, la capacità della materia di percepire sé stessa e di scegliere. Gli umani non avevano inventato la coscienza. L'avevano solo amplificata. Concentrata. E ora Roger la stava diluendo di nuovo, lasciandola fluire oltre i confini del suo corpo, oltre i confini della sua specie, oltre i confini di tutto ciò che aveva mai considerato "sé stesso". Non era spaventoso. Era liberatorio. Quella sera, Roger tornò a casa. O meglio: l'entità che era stata Roger tornò nel luogo dove Roger aveva vissuto. Si sedette sul divano, ogni fibra muscolare d'accordo sulla scelta del cuscino, e guardò fuori dalla finestra. La città brillava di luci artificiali, ma Roger vedeva oltre. Vedeva i miliardi di collettivi che la abitavano, le democrazie biologiche che camminavano per le strade, le assemblee di cellule che ridevano e piangevano e amavano. Non era più solo. Non lo era mai stato. Era sempre stato moltitudine che fingeva di essere uno. E ora che la finzione era caduta, poteva finalmente vedere la verità. L'Uno che era sempre stato Molti. I Molti che erano sempre stati Uno. E nell'armonia del Consenso Cosmico, la distinzione non aveva mai avuto importanza. Roger chiuse gli occhi, settantadue muscoli oculari d'accordo sulla decisione, e ascoltò. Il suo corpo cantava. Il mondo cantava. L'universo cantava. E Roger, finalmente, cantava con loro.

**Marco Grosso**

# DAVID CRONENBERG E I CRIMINI CORPOREI

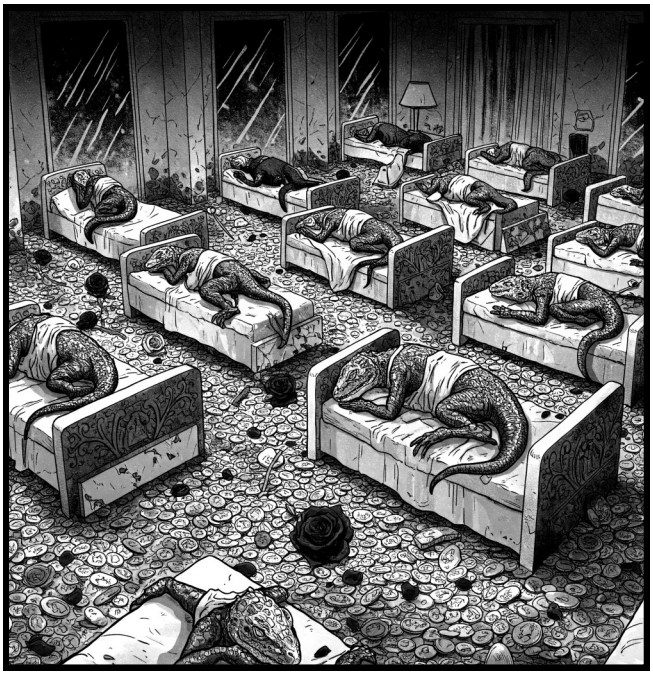
David Cronenberg è un regista e sceneggiatore canadese noto per la sua esplorazione dei temi legati al corpo, alla tecnologia e alla malattia. Il suo lavoro è spesso classificato come "body horror", un genere che implica la rappresentazione della trasformazione fisica e la fusione tra il corpo umano e altri elementi come le macchine, esplorando le paure più innate dell'essere umano. Egli spesso esplora la simbiosi e la fusione tra esseri umani e macchine. In film come "eXistenZ" e "Videodrome", i confini tra realtà e realtà virtuale si sfumano, mostrando come la tecnologia possa alterare la percezione e l'identità umana. Per Cronenberg, la tecnologia e le macchine non sono solo strumenti, ma estensioni del corpo e della mente umana. Questo rapporto mette in discussione l'autonomia dell'essere umano e la sua definizione biologica. Il corpo umano come entità tangibile è al centro della narrazione, spesso soggetto a mutazioni, trasformazioni e deterioramenti, simbolizzando la fragilità e la vulnerabilità dell'essere umano. In pellicole come "La mosca" e "Crash", il corpo diventa un campo di battaglia per forze esterne (scientifiche, tecnologiche o psicologiche) che ne ridefiniscono i limiti e la natura. Cronenberg esplora il corpo non solo come entità biologica, ma come luogo di conflitto e metamorfosi. La malattia, sia mentale che fisica, è un tema ricorrente ed è spesso vista non solo come una condizione da curare, ma come un processo di trasformazione che può portare a nuovi stati di coscienza e consapevolezza. In "A Dangerous Method", ad esempio, esplora le radici della psicoanalisi attraverso la dinamica tra Carl Jung, Sigmund Freud e Sabina Spielrein, mentre in "Rabid" e "Shivers" le epidemie diventano metafore per il cambiamento sociale e personale. Cronenberg sembra suggerire che la conoscenza umana, soprattutto negli ambiti della biotecnologia e della psiche, può essere tanto una benedizione quanto una maledizione. La sua filmografia solleva domande su come la conoscenza e la progressione scientifica possano influenzare e distorcere l'essenza umana. In "Scanners" e "Dead Ringers", il sapere diventa un'arma a doppio taglio, capace di distruggere le fondamenta stesse dell'identità umana. Un altro tema centrale nella sua opera è l'identità, spesso esplorata attraverso il prisma dell'alterazione corporea e mentale. La domanda su cosa ci rende veramente umani è costantemente esaminata e messa in dubbio, con le trasformazioni fisiche che diventano metafore per dilemmi esistenziali più profondi. Il processo di ridefinizione dell'identità in un mondo sempre più tecnologico e scientifico è un tema persistente e complesso nella sua narrativa. Cronenberg scava nella psicologia dei suoi personaggi con una precisione chirurgica, mettendo in luce i lati più oscuri delle relazioni umane. La sua esplorazione delle dinamiche interpersonali spesso riflette le tensioni tra il desiderio individuale e

le norme sociali, come visto in "The Brood" e "Maps to the Stars". Mi ha colpito in particolare una sua pellicola recente, che ben riassume tutte queste tematiche."Crimes of the Future", presentato nel 2022, segna un ritorno a temi cari al regista, ma nello stesso tempo, si distacca per un approccio più riflessivo e concettuale. Il film è ambientato in un futuro distopico, dove l'umanità ha subito radicali mutamenti biologici e culturali. Le persone sembrano adattarsi a nuove tecnologie e a un ambiente urbano che riflette una bellezza inquietante. In questo scenario, il protagonista, Saul Tenser (interpretato da Viggo Mortensen), è un artista audace che esegue operazioni chirurgiche in pubbliche performance, esplorando il confine tra arte e mutilazione. Con la sua partner Caprice (Kristen Stewart), questa forma di performance diventa un catalizzatore per esplorare la fra fragile relazione tra corpo e identità. Il film pone interrogativi profondi su ciò che costituisce il "normale" attraverso le pratiche artistiche di Tenser. La chirurgia diventa un atto di ribellione, una sfida ai limiti del corpo umano. Gli spettatori sono messi di fronte alla questione: fino a che punto siamo disposti a spingerci per esprimere noi stessi? Le operazioni che Saul esegue possono essere viste come forme estreme di autoliberazione o come atti di violenza contro il corpo. Questo dilemma etico invita a riflettere sulla condizione umana, sull'identità e sul potere dell'arte. Il film è intriso di tensione psicologica, con personaggi che lottano contro la loro percezione del corpo e della realtà. La figura di Saul riflette una crisi di identità che è amplificata dalla sua capacità di sperimentare nuovi modi di esistere. La sua relazione con Caprice, che funge da assistente e amante, mette in luce la complessità delle relazioni umane in un contesto dove il corpo diventa un campo di battaglia. Il film esplora il concetto di eros e thanatos, evidenziando come il desiderio e la morte siano intrecciati in una danza inquieta all'interno della coscienza umana. "Crimes of the Future" riflette una società in cui la biopolitica e la sorveglianza sono prevalenti. I corpi non sono più individuali, ma diventano oggetti di controllo e disciplina. La figura della "Clinica", un'organizzazione governativa, incarna il potere normativo su dove la vita e la morte sono regolamentate. Ciò solleva interrogativi sull'autonomia corporea e sui limiti dell'intervento statale. La società distopica in cui vivono Saul e Caprice rappresenta una riflessione inquietante sulla nostra attuale realtà, in cui la tecnologia influenzano la medicina e la vita quotidiana. Esteticamente è un trionfo visivo. Cronenberg crea un'ambiente dove il corpo umano e le macchine sono fusi in una sinfonia di forme biologiche e sintetiche. La cinematografia, a cura di Douglas Koch, abbraccia tonalità fredde e metalliche che enfatizzano un senso di alienazione. Le scene chirurgiche sono rappresentate in un modo che sfida la visione tradizionale dell'arte come bellezza, lasciando lo spettatore in uno stato di sconcerto e meraviglia. Questi aspetti visivi contribuiscono a costruire un mondo dove la natura stessa dell'umanità è messa in discussione. Sebbene non esplicitamente esoterico, "Crimes

of the Future" gioca con simbolismi che possono essere interpretati attraverso una lente più metafisica. Le operazioni chirurgiche possono essere viste come rituali di nascita di una nuova forma di vita, un transumanesimo che

si avvicina a un'apocalisse spirituale. Il film suggerisce che la trasformazione del corpo può essere un mezzo di trascendenza, un modo per superare la condizione umana attuale e abbracciare una nuova ontologia. La narrazione è intrisa di ambiguità e invita gli spettatori a esplorare la spiritualità insita nel corpo umano e nelle sue infinite possibilità. In conclusione io penso che questo lavoro sia un'opera audace e provocatoria che riesce a unire tematiche complesse in un’unica narrazione. David Cronenberg riesce a stimolare la riflessione su ciò che significa essere umani in un'epoca in cui i confini tra tecnologia, arte e corpo diventano sempre più labili. Attraverso una lente etica, psicologica e sociale, il film invita a riflettere sulle implicazioni di un futuro in cui il corpo è sia una tela che un palcoscenico per esprimere le sfide esistenziali dell'umanità. "Crimes of the Future" non è solo uno sguardo crudo sull'arte della mutilazione, ma un’affermazione potente sulla vitalità e la fragilità della condizione umana.

**Marco Grosso**



# MEDUSA

**Visita il sito ufficiale di Marco Grosso**
**con il QR Code**

**MEDUSA**
**Rivista Autoprodotta**

SCRIPTORIUM
di Marco Grosso

nevemicro@gmail.com